

REPOSTERO MUSICAL DOMÉSTICO EN EL REINO DE MURCIA ENTRE LOS SIGLOS XVII Y XIX. ORQUESTAS E INSTRUMENTOS EN UNA SOCIEDAD PERIFÉRICA

Enrique Máximo García

Desde finales del siglo XVII, tanto en Murcia como, en general, en toda la extensión del reino homónimo, se va abriendo paso una sociedad emergente que, a pesar de su ubicación periférica respecto al centro del poder monárquico, asiste a un proceso de regeneración y de ansias de cambio. Una necesidad que, en el caso de la capital, se irá materializando en una nueva ciudad surgida de los escombros provocados por las sucesivas y violentas inundaciones, así como sus terribles secuelas de pérdida de cosechas, hambrunas, epidemias e industrias arruinadas como la importantísima de la seda.

Buena idea de este proceso germinativo la hallamos en el cúmulo de artistas que llegan de todas partes, evidenciado en la variedad de apellidos de escultores, plateros, bordadores, ebanistas, organeros, tallistas, encajeros, sobre todo catalanes, o maestros de coches y de obras, a la par que comerciantes de múltiples especies.

Artistas y artesanos que no sólo trabajaron para los templos parroquiales y conventuales sino para la sociedad civil en su conjunto, decorando las arquitecturas domésticas que estaban ávidas de modificar su imagen, tanto por dentro como por fuera, al empuje de las nuevas ideas y modas que iban llegando desde Francia e Italia. Ambas verán su impulso y cristalización definitivos una vez que se viese asentada con firmeza la nueva dinastía, deseosa de premiar la fidelidad del reino a su causa.

Para focalizar este proceso de cambio paulatino vamos a fijar nuestra vista en la diferente consideración y presencia que la música y, de forma más específica, los elementos que la hacían posible tuvieron para los distintos actores del gran abanico social que se despliega ante nosotros a lo largo del extenso periodo considerado.

Ejemplo muy claro del nuevo comportamiento que el aumento de prosperidad iba a traer lo vamos a encontrar en dos familias muy señaladas de la ciudad de Murcia, tanto a mediados como en las postrimerías del XVIII, en su relación con esta faceta artística, ya que la presencia de instrumentos en el ajuar doméstico puede y debe considerarse, sin lugar a dudas, como uno de los más representativos símbolos del

nuevo modelo de sociedad, culta, en busca del mayor de los refinamientos e interesada en aspectos que hasta ese momento no formaban parte de las inquietudes vitales de la oligarquía hispana, tanto en la Corte como en el resto de territorios bajo su influencia y espejo; inquietudes que, como veremos a lo largo del XIX, irán desbordando los límites de la capital del Segura para calar con fuerza en otras poblaciones como Lorca y Cartagena.

En el espacio geográfico de este antiguo reino y dentro del ámbito privado, no es frecuente esta presencia a lo largo del siglo XVII salvo en los casos de los músicos vinculados a las parroquias de mayor poder económico, tal y como vemos en el caso de la de Chinchilla cuando en el periodo 1662-68 la fábrica se gastaba 140 reales en la compra de dos chirimías, tiple y tenor, “a las viudas de Alonso y Pedro de Arenas”, presumiblemente dos itinerantes ministriles propietarios de ambas piezas (A.P.Ch., L.F.I., f. 267v.) o cuando en el inventario de 1630 aparece un sacabuche comprado “a un hombre de Hellín”.

No obstante, era más frecuente encontrar los instrumentos en manos de sus ejecutores al cedérselos las parroquias con el fin de que pudiesen ejercitarse en su manejo y estudio en la privacidad de sus casas; de esa manera las capillas se aseguraban que sus numerosas intervenciones públicas tuviesen la máxima dignidad posible. En este contexto cabe interpretar los términos con los que, en 1769, se enumeran los de estricta propiedad de la parroquia cuando se dice “una trompa marina entregada al dicho Antonio Palacios”, “un obue que dio Dn. Francisco Montoya en poder de Fco. Alcázar Torres” (A.P.Ch., L.F.III, f. 311), o cuando cuatro años más tarde se especificaba que mientras el clave, violón, bajón y oboe permanecían en las dependencias del templo, las dos chirimías, las dos trompas y el otro bajón lo estaban bajo la custodia particular de sus intérpretes (A.P.Ch., L.F. III, f. 384).

Sin embargo, otras veces los instrumentos sí eran propiedad exclusiva de sus ejecutores; tal es el caso de Juan Antonio Villalba Parreño, al servicio de la Catedral; en el inventario realizado en 1737 tras su fallecimiento, junto a unos escasos muebles, poca ropa, una escopeta, seis cuadros de tema religioso y dos países figuran “un monacordio corriente”, “un bajón corriente con funda de badana”, “una viola corriente con funda de lo mismo” y “un órgano viejo que no está corriente”, hecho que pone de manifiesto la gran versatilidad profesional de su dueño.

Es evidente que esta posesión depositaria de los instrumentos más manejables en el domicilio de sus intérpretes dio origen, en algunos casos, a la picaresca de combinar,

sobre todo en la sede diocesana y a lo largo del XVIII, las preceptivas funciones catedralicias con las de otras parroquias y conventos, e incluso ser llamados para otros usos más “espurios”, especialmente celebraciones o fiestas de la cada vez más pudiente burguesía; de ahí el hecho de las reiteradas prohibiciones por parte del Cabildo de la Catedral de este tipo de comportamientos. Y, así, de forma taxativa, en octubre de 1780 se reitera a los músicos de la Capilla la prohibición de salir a ejercer fuera del templo “por ningún título o manera, pública ni secretamente en funciones eclesiásticas o profanas ni de otro modo. Que, como está determinado, tampoco asistan en saraos, visitas o cualesquiera otros actos profanos, públicos o secretos, de día o de noche, en calles o casas particulares, a excepción de las funciones a que saliere la Capilla o, si para ensayos o Academias, se juntaren en las casas de los señores capitulares, colegio de Sn. Leandro, en la del maestro de Capilla o de alguno de los mismos yndividuos, bajo la multa y pena de perder el salario de un día a cada uno que faltare a lo espresado, por la primera vez; por la segunda, de un mes, con aplicación a la fábrica mayor, y, para la tercera, se reserbó el Cabildo tomar las demás providencias” (A.C.M. A.C. 1780, f. 265v.).

Estas exigencias de exclusividad debieron ser presumiblemente la causa principal del nacimiento de la que fue conocida como “capilla volante” o de Madres Agustinas, integrada por instrumentistas no vinculados directamente a la Catedral y, según publicaba en 1919 en el diario “La Verdad” José de Calasanz Ruiz, creada por escritura pública en 16-XII-1730 ante el notario apostólico Francisco Javier Moya por los músicos Benito Bernal, Leandro Maestre, Juan Hidalgo, Lucas de Ribera, Bartolomé Conejero, Francisco Antonio Villalba, Miguel Ramunal y Juan Garrido. Todos ellos, vecinos y músicos de la ciudad, previa autorización episcopal del 28 de noviembre, expresaron su deseo de fundar “una capilla de música canónicamente erigida para asistir a las funciones que se celebrasen en las iglesias de la Compañía de Jesús y en la de las Reverendas Madres Agustinas”, con una asignación económica anual de 100 ducados por parte de los jesuitas y otros 50 por parte de las monjas. Una asociación que modificó sus constituciones en 27-IX-1768 ante el notario Miguel de Moya, pasando a llamarse “Capilla de Música de Madres Agustinas Descalzas del Corpus Christi”, debiéndola dirigir dos directores de igual dignidad y por turno (A.M.BB.AA., C.R.P. IX de José María Ibáñez, p. 45).

Esta renovación también quedó protocolizada mediante escritura pública en doce de abril del mismo año por la concordia establecida entre Jaime Prats y otros siete

relevantes músicos por la que, bajo la dirección mancomunada del mismo Prats y Antonio Pujante, decidían que las rentas obtenidas de “las funciones y puntos de ynstrumentos que son comedias, horquestas y pólvora se dividiesen entre todos los ynstrumentistas por igual aunque no concurriesen a ella” (A.H.P.Mu., protocolo 3225, f.269).

En noviembre de 1921, el mismo autor citado más arriba vuelve a escribir sobre la capilla aunque, en esta ocasión, cita como notario firmante a Pablo Prestal, modifica alguno de los apellidos de los fundadores, señala como primer director al violinista Jaime Prats, vecino de Murcia pero natural de Barcelona y destaca de entre la capitulaciones la asistencia a las funciones de la Casa de Comedias, siempre y cuando no coincidiesen con las preceptivas litúrgicas en ambos templos (A.M.BB.AA., C.R.P.IX de José María Ibáñez, p. 126).

De lo visto hasta el momento cabe extraer la conclusión de una presencia de músicos con instrumento propio en la ciudad que desarrollaban su actividad fuera de los límites de la capilla catedralicia, con la que, en frecuentes ocasiones entraban en conflictos económicos por el reparto de las asistencias a las diferentes funciones litúrgicas que se ofrecían por toda la ciudad y que, por su mayor independencia, les permitía, además, ejercer su actividad en ámbitos profanos como la Casa de Comedias o fiestas públicas y privadas.

Sin embargo, debemos retrotraernos a 1624 para encontrar el más antiguo antecedente de estos artistas liberados del control catedralicio. Así, el veinte de agosto y ante el escribano Melchor de la Vega comparecía junto a su madre viuda el ministril Cristóbal Martínez para otorgar que se obligaba a tocar las chirimías por espacio de tres años en la “capilla estrabagante del maestro Esteban Fernández”, asistiendo junto al maestro y otros dos ministriles de apellido Bernavé “ansí en servicio desta ciudad por el salario que les dan a la dicha capilla estrabagante (...) como en las demás ocasiones que se les ofreciere en qualesquier fiestas que se hizieren y celebraren, ansí en esta ciudad como fuera della”, debiendo pagarle éstos “la mitad del salario que les da y paga el ayuntamiento desta ciudad por raçón del serviçio que le haçen en cada un año, que son mil y ducientos reales”, además de lo que sobrase de los percances de la capilla de cantores (A.H.P.Mu., prot. 1287, f. 364-2ª).

No hemos de olvidar que la presencia de instrumentos en manos privadas también aparece vinculada desde el siglo XVII al paso de las compañías de cómicos itinerantes. Como ejemplo cabe citar la de Juan Ruiz, vecino de Granada, y Félix Pascual, “autor

por Su Majestad”, que en marzo de 1682 se obligan a marchar a Granada para el cinco de abril, con el fin de ofrecer 80 representaciones en su Casa de Comedias mediante el pago de 17000 reales de vellón. En la compañía, aparte de los obligados galanes, damas, barbas, graciosos y sobresalientes, figuran un músico principal y un arpista (A.H.P.Mu., prot. 2067, f. 74-2^a). Otro tanto sucede en 1695 con la empresaria María Enríquez, residente en Murcia, que se obliga con los intérpretes de su compañía a ofrecer representaciones en cualesquiera ciudades y villas, como era usual, desde la Pascua de Resurrección hasta el martes de Carnestolendas del año siguiente; en ella estaban integrados dos músicos y un arpista (A.H.P.Mu., prot. 1677, f. 93-1^a).

En contadas ocasiones, los ajuares inventariados de las gentes principales de la ciudad incluyen instrumentos de música, aunque, en estos casos, por lo general siempre están vinculados a la más pura tradición hispánica; tales son los casos de D. Gaspar de Oca, alcalde mayor, que en 1701, junto a numerosos cuadros de Senén Vila, Mateo Gilarte, Carreño, Ribalta o Juan de Toledo, era propietario de “una vigüela de Varzelona con su funda de madera usada” (A.H.P.Mu., prot. 2739, f. 536) o el de D^a Isabel López de Ayala, madre de D. Gil Francisco de Molina Junterón, primer marqués de Beniel, cuyo inventario llevado a cabo en 1709 incluye y valora “una vigüela embutida de marfil, en ciento y diez reales” (A.H.P.Mu., prot. 2747, f. 51 v.).

Mucho más interés para nosotros representa el poder que otorga en junio de 1695 el escultor de origen estrasburgués Nicolás de Bussi para que se le restituyesen los bienes que su criado Francisco Martínez, vecino de Granada y detenido en esa ciudad, le había robado meses antes. Aparte de unas joyas y la talla de un Niño Jesús, le había desaparecido “un biolín con su arca nuebo” (A.H.P.Mu., prot. 1677, f. 109-2^a). Lo temprano de la fecha, el hecho de que se trate de un instrumento en perfecto uso, la inexistencia de activas escuelas de violinistas y de luthieres que pudiesen fabricarlos, más centrados en arpas, guitarras y clavicordios, apunta al hecho de que nos encontramos ante un personaje hábil y culto, puesto al día de la moda y con notable gusto en música.

La carencia de cualquier escuela o hábito de tocar el violín en España parece señalada por el tratadista y virtuoso madrileño José Herrando, autor del único método para violín de la primera mitad del XVIII, al lamentarse en su obra de la ignorancia de este instrumento y su técnica, incluso bastante elemental como la que preconiza, en España.

Si, como señala C. Prats, la capilla catedralicia introducía como novedad dos violines en 1672, la singularidad de Bussi alcanza una consideración muy notable (PRATS REDONDO, C., p. 895), y, recordando que su periplo conocido le llevó, desde el Estrasburgo natal, a trabajar, fundamentalmente, en Madrid, Valencia y Alicante, podemos hacernos una idea más reveladora de otra de sus otras facetas artísticas.

Téngase, además, en cuenta la extendida resistencia de ciertas iglesias a la admisión de estos instrumentos en sus capillas. A este respecto es llamativa la polémica desatada en el seno del Cabildo de San Patricio de Lorca, en 1715, acerca del ofrecimiento por parte del ya citado Juan Antonio Villalba y Pedro Gil, provenientes de Murcia, para ser admitidos con las habilidades de tocar el violín, chirimía, bajoncillo y corneta. A pesar de que, a juicio de uno de los capitulares, “tañían muy bien violines y otros ynstrumentos”, el Cabildo se resistió a admitirles, después de una extensa deliberación, considerando razones puramente económicas, de logística y otras de mayor calado ideológico. Y alega que si, para algunos Padres, en general, el uso de instrumentos “ni son nezesarios en las yglesias ni conduzen para la gravedad de la zelebridad de los divinos ofizios en ellas, sin que les aia venido in mentem el disputar de violines, de poco tiempo introduzidos en algunas iglesias, pues si de los demás juzgan que no son nezesarios ni para el culto divino ni para la gravedad de sus funciones, qué dixeren de los violines i de su falta de seriedad, pues sólo la repetición de mobi(mi)entos del cuerpo que hazen para tañerlos en un coro de una yglesia cathedral o colegial está manifestando quan disonante e impropia es a la gravedad de tan sagrado i digno sitio, y que sólo no tendrá tanta inproporzió en una sala de personas que quieran a lo profano y seglar divertir el ánimo con músicas correspondientes” (A.M.L. A.C.S.P., libro XI, f. 387v.).

En el transcurso del XVIII, con el decidido apoyo de la nueva dinastía y los cambios de orientación de la sociedad impulsados por las modas transpirenaicas, la presencia de instrumentos de música dentro del ámbito doméstico y la actividad en torno a ellos que conllevaba va convirtiéndose en uno de los más nítidos símbolos del poder económico, la distinción y la elegancia.

Prueba de ello lo encontramos en la descripción que, durante su viaje por España y Portugal entre 1772 y 1773, el refinado británico Richard Twiss hace de una tarde en casa de D^a Teresa Pina, durante una reunión musical a la que asistían todas sus aficionadas amistades y donde “ellas mismas cantaban tonadillas y seguidillas de una forma muy superior a cualquiera de las que había oído cantar antes; la joven había

hecho grandes progresos en el estudio de la música y se acompañaba ella misma con un arpicordio y una guitarra tan perfectamente como una maestra profesional de este arte” (TORRES-FONTES SUÁREZ, C., 1996, p. 480). Y su confirmación la hallamos en el establecimiento en la capital del hábil e ingenioso Thadeo Tornel, músico de la citada capilla de MM. Agustinas, asimismo constructor de clavecines y más tarde pianofortes, nacido en Alhama en 1729 y fallecido en Murcia en 1793 (MÁXIMO GARCÍA, E., 2000-2001).

Su taller abierto en la casa 291 de la parroquia de San Nicolás proveyó de instrumentos de gran porte no sólo a templos como el desaparecido clave para la catedral de Orihuela de 1774, sino también para la sociedad civil como el clave-piano-órgano de 1777 para la aristocrática familia Riquelme, émula en su comportamiento de los modelos nobiliarios de la Corte, bien distintos de los desarrollados por la oligarquía local; un genial prototipo hoy conservado en el museo de BB.AA. de Murcia. O bien, el pequeño pianoforte de mesa de 1784, construido para la propiedad que los marqueses de Casa Pontejos poseían en Hellín, escasos años antes del matrimonio que su única heredera D^a Mariana de Pontejos y Sandoval, para quien iba destinado, contraería con D. Francisco Moñino, caballero de la Orden de Carlos III, presidente del Consejo de Indias y hermano del Conde de Floridablanca; una deliciosa reliquia instrumental que, habiendo pasado en circunstancias desconocidas al monasterio de clarisas y vendido a un coleccionista de Calasparra, ha sido afortunadamente recuperado en fechas recientes por el ayuntamiento de la ciudad natal del inventor (Figuras 1 y 2).

El ejemplo más singular que confirma cuanto venimos apuntando acerca del reflejo periférico de los modelos cortesanos más sofisticados lo hallamos en la figura de D. Xil Antonio de Molina Junterón, segundo marqués de Beniel. En el décimo inventario de sus bienes, efectuado el 16-XII-1756, después de la descripción del grupo de carruajes integrado por cuatro coches de gran porte, con siete y cinco vidrios de cristal y cajas doradas, dos forlones y dos cupés, aparece este extraordinario conjunto musical:

“Un órgano mediano con su caja portátil, chorolado de azul, con molduras y zelosías doradas.

Ytt.un par de timbales de cobre con las fundas de sarga azul, estante y atril chorlado de encarnado.

Otro par de timbales también de cobre con su estante dado de verde.

Ytt. tres pares de palillos para los referidos timbales, con su llave de yerro para templarlos.

Ytt. un biolón grande de madera, llamado contrabajo, con su arco y llave de yerro para templarlo.

Ytt. dos biolones con sus arquillos.

Ytt. dos biolines con sus arcos en una caja.

Ytt. una guitarra con el respaldo arqueado.

Ytt. un serpentón con su tudel y boquín de metal dorado.

Ytt. un fogoto con su tudel de metal dorado y bolsa de badana.

Ytt. dos flautas traveseras de a seis piezas cada una.

Ytt. un obue compuesto de tres piezas.

Ytt. dos pares de trompas de metal, de caza, con quatro torzidos de lo mismo y sordinas de madera.

Ytt. dos clarines de metal con sordina de madera.

Ytt. una caja de madera para el biolón con zerradura y llave dada de verde”(A.H.P.Mu., prot. 2788, ff. 476-479v.).

No hay duda de que nos hallamos ante un personaje que supo dotarse de una orquesta dúctil que le permitía, por un lado, interpretar lo más brillante del repertorio barroco italiano y alemán, de ahí la presencia de las sordinas cuando era utilizada en el interior de sus casas, las de las trompas de cuatro vueltas y los clarines, a la par que, con los instrumentos de mayor sonoridad, mostrar públicamente su magnificencia y aparato. Manifestaciones que tuvieron lugar tanto en vida como en el último tránsito, ya que en su testamento, dictado mediante poder por su viuda, se afirma haber sido enterrado en la iglesia del colegio de la Compañía, cubierto con el hábito de los descalzos de la provincia de San Juan Bautista de la Ribera ceñido por una cuerda, puesto sobre una tabla con dos ladrillos por cabecera y que “asy mismo se celebró en la referida capilla otra misa cantada por el alma del referido marqués en que asistieron los criados mayores y músicos de su casa, satisfaciendo éstos los gastos que ocurrieron” (A.H.P.Mu., prot. 2789, f. 33v.).

El conjunto instrumental alcanzaba una calidad en todo punto comparable al de las Casas de Osuna y Benavente de la Corte o a la del Marqués de Dos Aguas de Valencia. Para la primera, la “lista de los músicos que componen la orquesta de la Casa”, en 31-I-1788, estaba integrada por un clave, tres violines, un violón, dos contrabajos, una flauta, dos oboes, dos fagotes y dos trompas (A.H.N. Nobleza, CT. 391, doc. 3). Sobre la

tercera sabemos que hasta los años 50 del pasado siglo se conservaban únicamente tres de los instrumentos que la formaban, cuyas excelentes facturas presumían las de todo el grupo: una guitarra battente de 5 órdenes dobles del veneciano Mateo Sellas, una guitarra con fondo abombado en forma de concha de Santiago y un laúd de Magnus Stegher que hoy se encuentran en el museo de la Universidad de Edimburgo, en el museo de la música de París y en una colección privada de Escocia.

Comportamiento el de estas familias que distaba mucho del que criticaba Pedro Cerone, músico de la Real Capilla de Nápoles en 1613, al escribir que “en España muy pocos son los cavalleros que gustan saber música, antes muchos la aborrecen y desechan y destierran de sus casas como cosa vil, vituperosa y dañosa y parece ser inventada sólo para los eclesiásticos y religiosos”, añadiendo después, al llamar la atención sobre el gran número de academias existentes en Italia donde se ejercitaban cantores, tañedores y músicos, que “de todas estas ocasiones y comodidades para más fácilmente deprender y más de presto la España está harto falta, lo cual vemos por exemplo en esta Corte pues, entre tantos Cavalleros, Condes, Marqueses, Duques y Príncipes que moran en ella, no ay ninguno (que yo sepa) se deleyte de música ni quien dé comodidad para hazer estas Academias” (CERONE, P., 1613, pp. 150-151).

En nuestro caso podemos avanzar algunas de sus características: el contrabajo sería un “basse-geige” de origen alemán; los dos violones presentarían distintos tamaños para hacer de alto y tenor; la guitarra, en realidad una “chitare battente” por su fondo arqueado, haría las veces de continuo punteando con exactitud el discurso de la música; el fagot presentaba la particularidad de ser todavía poco conocido en España en esa época, debido a la dificultad de encontrar escariadores de precisión que fuesen capaces de taladrar la dura madera de sicomoro con la que se fabricaba; las flautas, con seis piezas en lugar de las tres usuales, deberían utilizarse para tocar obras de nuevo repertorio en tonalidades cuya armadura incluía más de dos bemoles; el oboe, de tres piezas, sería presumiblemente italiano, francés o alemán y, al igual que el fagot, era muy poco frecuente en la Península en el momento del inventario.

Por su parte el serpentón, en realidad bajo de las cornetas, estaría destinado, por su gran sonoridad, tanto para la calle como para la casa. Con seis agujeros, tres para la mano izquierda y otros tres para la derecha, y una digitación similar a la de las flautas, fue un instrumento muy utilizado por la vistosidad que podemos apreciar en el grabado XXVI del Gabinetto Armonico del jesuita Filippo Bonanni. Su éxito quedó sellado al incorporarse a los órganos en forma de nuevo registro, tal y como aparece en la

composición de los construidos por Fernando Molero para la catedral de Murcia ya a finales de siglo.

El órgano, portátil y corlado de azul, presentaría todo su material sonoro tras las celosías y molduras doradas; su versatilidad haría que fuese utilizado bien en solitario, como sostén continuado de la tonalidad o, incluso, también para el oratorio.

Los timbales y clarines, quizás acompañados de las flautas, tendrían un uso espectacular en las manifestaciones públicas de aparato y pompa de la Casa del Marqués, y ello, incluso, a pesar de las llamadas a la contención del fasto emitidas desde la Corte a partir de la Pragmática de 8-III-1674, en la que se reconocía “el perjuicio grande que se sigue en el uso común de coches, carrozas, literas y sillas, no sólo compuestas y adornadas de telas y guarniciones de oro y plata sino fabricadas con talla de relieves, istriadas, pinturas, plateados y dorados, con varios colores” (SEMPERE Y GUARINOS, J., 1788, p.135) .

Es evidente que la exquisita personalidad y afán de notoria preencia de D. Xil Antonio debía encontrar su razón de ser en una esmerada educación y en unas raíces de alta aristocracia, principescas y de muy sofisticado linaje.

Y la razón de todo ello no andaba lejos: su madre, D^a Leonora Gonzaga, natural de Mantua, era hija del marqués D. Nicolás Gonzaga natural de esa misma ciudad, príncipe del Sacro Romano Imperio y señor de Bescobatto, y de la marquesa D^a Aurelia Tresini, natural de Vicenza, y había casado en Italia con el futuro Marqués siendo viuda de D. Joseph Bercelino María Visconti, marqués de Santo Alejandro, maestro de campo y general gobernador de la fortaleza de Milán (A.H.P.Mu. prot. 2473, ff. 271-282v.). De su extremada formación da fe la composición de títulos que su biblioteca presentaba, llevada a cabo el 16-V-1710 tras su fallecimiento. Con independencia de los títulos dedicados a la moral y al ámbito eclesiástico, por otro lado tan obligados, del conjunto de 134, llaman la atención los dedicados a la historia del mundo clásico, al mundo oriental como Historia de la China o a la poesía y literatura con obras de Petrarca, Quevedo, Góngora, Saavedra, Polo de Medina o Marco Aurelio.

Esta utilización de la música como clara muestra de la relevancia familiar fue vuelta a poner en juego en la ya citada familia Riquelme, no sólo al encargar al constructor Thadeo Tornel su prototipo de clave-piano-órgano de 1777 sino en el uso de otros instrumentos como demuestra la presencia de violines y numerosas partituras en el inventario de la Casa a finales del XVIII.

A lo largo del XIX, esta ligadura fue extendiéndose por otras localidades de la provincia, sustanciándose fundamentalmente en Cartagena y Lorca, y en el nacimiento de una próspera industria autóctona de fabricación de pianos, todo un símbolo de distinción doméstica. En 1878, la firma anónima de “un aficionado” aseguraba que “D. José Agüera, carpintero del Arsenal de Cartagena y hombre de grandes conocimientos en la mecánica, tomando por modelos a Buntebar y Astor de Londres, llegó a construir pianos que no sólo igualaban sino superaban a los extranjeros. Véase el que hizo en Cartagena en 1811, vendido en 8000 rs. A D. Agustín Giménez”, añadiendo que, una vez establecido en Murcia, había llevado a término multitud de encargos (A.M.BB.AA., “Apuntes para la Historia de la Música en Murcia II”. *El Semanario Murciano*).

Actividad que fue imitada, también según el autor, por Indalecio Soriano Fuertes quien llegó a transformar para el Colegio de San Leandro de la capital un clave en piano, José Zamora, carpintero discípulo de éste y constructor en 1830 de un piano cuyos mazos herían planchas de cristal en vez de cuerdas, Francisco López, natural de Monteagudo, José Ramírez, discípulo de Zamora, José Rogel, a caballo entre Murcia y Orihuela, José Valera o José Herades.

Más adelante, en la entrega número cuatro de la serie y con bastante conocimiento de causa, enumera el total de este tipo de instrumentos que hasta ese año se conservaban en diversas localidades de la provincia, incluyendo autorías, procedencias y domicilios. En la muy numerosa serie se menciona, para la capital y pedanías, un total de 402 entre verticales, de cola y de mesa, con factores como Pleyel, Herz, Erard, Boisselot, López, Juan del Mármol, Francisco Flórez, Agüera o Tornel. En Cartagena contabiliza 152, 94 en Lorca, 10 en Caravaca, 17 en Cieza y 56 en localidades tan diversas como Yecla, Bullas, Mazarrón, Águilas o Archena.

Pocos testimonios nos han llegado de tanta variedad, en parte por las convulsiones sufridas a lo largo del siglo XX y en parte por la escasez de inventarios especializados. Sin embargo sí cabe llamar la atención sobre la singularidad y relevancia de dos instrumentos conservados en Lorca y Mazarrón.

El primero de ellos es un piano de cola que forma parte del ajuar de la Casa Guevara y cuya autoría se debe a Henri Herz, tal y como recoge la etiqueta identificativa: “Medaille d’or exposition 1844. Henri Herz facteur du roi. Rue de la Victoire, 38 à Paris”. Mide 172 x 142 x 42 cm. y su teclado alcanza una extensión de 80 notas, es decir, desde CCC hasta g´´´.

Con el número de serie 2107, la fecha de su construcción cabe fijarla poco antes de 1850, momento en que su autor regresaba de una triunfal gira americana como concertista, con el fin de proveerse de fondos para reinstalarse en París, punto de partida desde el que su fama se igualaría a la de los mejores constructores de Francia, al simplificar el sistema mecánico de Erard que se conocería desde entonces como “Erard-Herz Grand Action”, base de las modernas y más complejas mecánicas utilizadas en la actualidad.

Es plausible que este instrumento fuese adquirido por la familia Harmsen, de origen noruego-alemán establecida en Alicante y de la que el segundo miembro, D. Alejandro Harmsen García (1840-1898) y barón de Mayals, era muy activo mecenas de las artes y virtuoso intérprete al piano. Si ello es cierto, la pieza llegaría a la Casa Guevara por conexiones familiares y herencia (A.M.L., D.F.A.) (Figura 3).

El segundo, es un llamativo híbrido entre Harmonium y Piano que se halla en la iglesia de San Andrés de Mazarrón, procedente de una donación de una familia de Cartagena. Fue construido en torno a 1860, también en París, por E. Bauvais, un muy poco conocido factor que, sin embargo, tal y como refleja la placa identificativa, mereció la distinción de dos medallas, una en la exposición de 1858 y otra por parte del Emperador Napoleón III (Figura 4).

Consta de 85 teclas de las que sólo 73 sirven para la parte harmonium, quedando separadas, como es lógico, las manos izquierda y derecha en dos bloques independientes. Un mecanismo de conmutación permite la ejecución en tres modalidades distintas: piano solo, harmonium solo o piano más harmonium.

Se trata, por tanto, de uno de los dos únicos instrumentos múltiples que, junto al piano-clave-órgano de Tornel ya citado, se conservan en la Región de Murcia, y es una muestra más que evidente del extraordinario interés por las novedades artísticas, la distinción y el llamativo lujo de que hicieron gala durante mucho tiempo las élites de esta sociedad del sureste peninsular.



Figura 1: Clave-piano-órgano de Tadeo Tornel, 1777. Vista frontal en su antigua ubicación del museo arqueológico de Murcia. Fotografía del autor.



Figura 2: Pianoforte de Tadeo Tornel de 1784, antes de su adquisición por el ayuntamiento de Alhama. Fotografía de José Baños.



Figura 3: Piano de la Casa Guevara. Henri Herz, ca. 1850. Fotografía de Eduardo. S. Abadie.



Figura 4: Piano-Harmonium de Mazarrón. E. Bauvais, ca. 1860. Vista frontal con el bloque sonoro de las lengüetas abatido. Fotografía del autor.

FUENTES DOCUMENTALES

A.C.M.: Archivo Catedral de Murcia.

A.C.: Actas Capitulares.

A.C.S.P.: Actas Capitulares de San Patricio.

A.H.N.: Archivo Histórico Nacional.

A.H.P.Mu.: Archivo Histórico Provincial de Murcia.

A.M.BB.AA.: Archivo del Museo de Bellas Artes de Murcia.

A.M.L.: Archivo Municipal de Lorca.

A.P.Ch.: Archivo parroquial de Chinchilla.

C.R.P.: Cuaderno de Recortes de Prensa

CT: caja

D.F.A.: Datos facilitados por los archiveros D.Eduardo Sánchez Abadie y D. Manuel Muñoz Clares.

L.F.: Libro de Fábrica.

Prot.: protocolo

BIBLIOGRAFÍA

BONANNI, F (1964), *Antique musical instruments and their players*. New York. Reedición del *Gabinetto Armonico* publicado en Roma en 1723.

CERONE, P. (1613), *El melopeo y maestro. Tractado de mvsica theorica y pratica en que se pone por extenso lo que vno para hazerse perfecto musico ha menester saber y por mayor facilidad, comodidad y claridad del lector esta repartido en XXII libros*. Nápoles.

HERRANDO, J. (1756), *Arte de tocar el violín*. París.

MÁXIMO GARCÍA, E. (2000-2001), “Tadeo Tornel, <ymbentor de ynstrumentos de música>”, *Imafronte* 15, pp. 167-181.

PRATS REDONDO, C. “Murcia”, *Enciclopedia de la Música Española e Hispanoamericana*, VII, p. 895.

SEMPERE Y GUARINOS, J. (1788), *Historia del luxo y de las leyes suntuarias de España*. Madrid.

TORRES-FONTES SUÁREZ, C. (1963), *Viajes de extranjeros por el reino de Murcia* II. Murcia.